

ARTURO PÉREZ-REVERTE Y SUS RELACIONES CON EL CINE

JOSÉ BELMONTE SERRANO
Universidad de Murcia

La adaptación en estos últimos años de una buena parte de la producción novelística de autores españoles, desde escritores consagrados como Galdós, Cela, Delibes, Torrente Ballester y Marsé, hasta narradores recién llegados a la literatura, aún jóvenes como Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Almudena Grandes, Martín Casariego o José Ángel Mañas, ha traído consigo el que se estudien con cierto detenimiento las relaciones existentes entre cine y literatura; un tema al que ya se había referido, a mediados de la década de los ochenta, Pere Gimferrer en su libro, ya convertido en una obligada referencia dentro de este campo, titulado, precisamente, *Cine y literatura* donde se habla de ese “efecto boomerang” que se estaba produciendo entre ambas artes, transmitiéndose mutuamente, de manera continuada, sus respectivas técnicas.

En la década de los noventa la bibliografía ha aumentado considerablemente en todas las lenguas empujado por el hecho concreto de que las relaciones entre el cine y la literatura se han convertido en motivo de análisis y debate en los distintos medios de comunicación, fuera, incluso, de las revistas especializadas. En los nuevos trabajos sobre determinados escritores resulta imposible obviar las conexiones del autor y de la propia obra con el séptimo arte. Sirva de ejemplo el libro de Susana Pastor, aparecido en 1996, en el que el objetivo principal es el estudio de la vinculación de Jesús Fernández Santos con el mundo cinematográfico, así como las huellas del cine en la prosa narrativa de este mismo escritor español ya desaparecido y perteneciente a la llamada generación del Medio Siglo.

Las indudables posibilidades didácticas del cine y su ya definitiva incorporación al mundo de la pedagogía, desde las clases de educación infantil hasta la propia universidad, pasando por primaria y secundaria, ha obligado al profesorado a conocer con mayor profundidad las técnicas de los productos audiovisuales y a estudiar el fenómeno de la imagen en cuanto a manifestación cultural. La proyección de una película o un documental en el aula no es un fenómeno aislado, sino que da lugar a una expectación sin precedentes entre el alumnado y a una inmediata participación para desvelar el significado de las imágenes a partir de la propia experiencia. El texto fílmico puede ser utilizado para ponerlo en relación con los temas transversales como la educación moral y cívica, la educación para la paz, educación ambiental, etc., al tiempo que puede servir de punto de partida para llevar a cabo ejercicios de autoestima y habilidades sociales; todo ello dando por hecho, lo que está fuera de toda duda el valor intrínseco de la propia película de la que se podría comentar desde el argumento hasta los personajes pasando por la crítica personal, diálogos que podemos destacar, la música, la fotografía, etc. dependiendo del nivel del auditorio al que vaya destinada esta actividad.

En este sentido, para Norberto Mínguez, autor de uno de los libros más interesantes publicados recientemente sobre este mismo tema, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, “el análisis comparativo de dos textos, novelesco y fílmico, que cuentan la misma historia resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión y desde el punto de vista narrativo cómo se producen las relaciones entre cine y literatura. Se podría haber elegido para explicar cada aspecto de esas relaciones una novela y una película distintas en cada caso, sin embargo, al elegir dos textos que relatan a grandes rasgos la misma historia, podemos llegar a conclusiones no sólo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también respecto a qué fórmulas o recursos narrativos son más propios de la novela o del cine” (15-16).

En el libro de Carmen Peña-Ardid, *Literatura y cine* (1996:90-91) se hace referencia a una obra de F. J. Albersmeier donde se plantea, del modo siguiente, las relaciones entre ambas artes:

1. Influencia de la literatura sobre el cine: abarcaría el análisis de los préstamos recibidos en la elección de temas, de la intriga y de las técnicas literarias, así como del problema de la adaptación, las trasposiciones de géneros literarios, formas narrativas, etc.
2. Influencia del cine sobre la literatura: es el caso de los préstamos y procedimientos cinematográficos recibidos por la literatura. Se investigarían, además, los contactos que los autores mantienen con el cine, sus opiniones sobre dicho medio, sus trabajos como guionistas, adaptadores, etc.
3. La interdependencia literatura-cine: estaríamos ante una serie de obras, ya literarias, ya cinematográficas, en las que se produce una “fusión” de los dos lenguajes. Es lo que Robbe-Grillet ha denominado “ciné-romans”.

En los años sesenta fue muy difundida la teoría de Pío Baldelli (1966:34), quien propone cuatro posibles relaciones entre una adaptación cinematográfica y el texto literario que le sirvió de base. La primera posibilidad es lo que él denomina el saqueo de la obra literaria, de la que se extraen la trama y los personajes con el objeto de vender más. A menudo este procedimiento va unido a procesos de simplificación como la reducción del diálogo y del número de personajes o la supresión de todo el conflicto social, político y económico. La segunda posibilidad consigue que el cine esté al servicio de la obra literaria al difundir su conocimiento. El director registra escrupulosa y fielmente el texto en lenguaje cinematográfico, evitando intrusiones en la medida de lo posible. La tercera opción es lo que el investigador italiano denomina la aparcería entre cine y literatura, en la que el director intenta completar el texto literario con añadidos cinematográficos. La última posibilidad corresponde a la plena autonomía del film respecto al texto literario; es decir, estaríamos ante aquellos casos en los que el director impone su signo personal al texto literario, consiguiendo subordinar o distanciar la obra literaria del film. El texto escrito sólo es el punto de partida.

En este último apartado, precisamente, habría que situar la labor de adaptación llevada por Luis Buñuel, quien, según indica Antonio Lara, “emplea la literatura como punto de partida, un detonador de sus propias ideas, pero casi nunca como almacén de recursos narrativos o personales (...) Nunca encontramos una simple ilustración plástica de la obra, sino una recreación integral de la materia novelesca, sin vanos intentos de transponer estilos o recursos específicamente literarios” (246).

No todos los escritores han mantenido una postura común ante la adaptación de obras literarias propias o ajenas. Susana Pastor dedica un amplio capítulo a desentrañar las relaciones de los escritores —fundamentalmente narradores— con el cine; relaciones que la propia autora de estas páginas califica de “tortuosa”, si bien admite que los hay que manifiestan la más desatada admiración y los que expresan su desprecio más absoluto. Así, mientras que en el resto de Europa autores como Gorki o Chesterton lanzaron sus acusaciones contra el cine por considerarlo un arte escasamente realista y falto de verosimilitud, en España, en cambio, por las mismas fechas, escritores como Baroja, a pesar de su recelo, aceptaba que se trataba de un arte distinto al de la literatura, pero un arte al fin y al cabo.

En este mismo sentido, según Carmen Peña-Ardid, “el acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y (...) ha sido mucho más importante, cualitativa y cuantitativamente, en unos dominios culturales —Francia, Italia, E.E. U.U.— que en otros como España. Los escritores norteamericanos como Faulkner, Hemingway, Dreiser, Steinbeck, Scott Fitzgerald, Hammett, James T. Farrell... son la mejor prueba de esa mezcla de fascinación y rechazo...” (38).

A pesar de todo, Susana Pastor niega el tópico del generalizado desinterés de los intelectuales por el cine, “ya que, si, por un lado, los del noventay ocho no le prestaron excesiva atención, los escritores de los movimientos de vanguardia, por otro, sintieron gran atracción por el medio, que se agudizó con los miembros del veintisiete” (19). Ahora convendría preguntarnos, una vez que la industria cinematográfica goza de un insospechado desarrollo y de un evidente prestigio, cuál es la postura de los escritores actuales en lo referente a las adaptaciones y sobre el fenómeno filmico propiamente dicho. Las opiniones de Miguel Delibes, Vargas Llosa, Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte, autores que han tenido, por razones diversas, amplios y continuados contactos con el cine, puede servir de ejemplo generalizador. Según se recoge en la obra de García Domínguez, para Delibes, del que se han llevado a cabo las versiones cinematográficas de novelas como *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Las ratas*, *La sombra del ciprés es alargada* y, entre otras, *El diputado voto del señor Cayo*, opina que “cine y novela se proponen contar una historia. A partir de aquí las diferencias prevalecen. La novela nos cuenta una historia con palabras y el cine lo hace con imágenes. Pero, por debajo de esta diferencia radical, hay algo coincidente: la manera de contar esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional” (46).

Por su parte, para el escritor hispanoperuano Mario Vargas Llosa, correalizador de su propia novela *Pantaleón y las visitadoras*, que había comenzado siendo un guión cinematográfico, en declaraciones realizadas a Antonio Lara en el diario *El País*, afirma que entre cine y literatura “las diferencias son, probablemente, mayores que las similitudes. Creo que la narración cinematográfica tiene sus propias leyes, sus propias limitaciones y que la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo. El cine tiene, desde luego, sobre la literatura, el gran privilegio de trabajar sobre lo vivo, aunque están los condicionamientos de tiempo, técnica y presupuesto (...) que limitan y a veces frustran tremendamente a un creador. En literatura eso no ocurre. Uno tiene libertad prácticamente infinita” (21).

Han sido muchas las ocasiones en las que, a través de la prensa o en comparencias públicas, Juan Marsé ha expresado su disconformidad con la mayoría de las versiones cinematográficas de sus novelas, especialmente con las adaptaciones de sus obras *Últimas tardes con Teresa*, llevada a cabo de modo verdaderamente desastroso por Gonzalo Herralde, *La oscura historia de la prima Montse*, *Si te dicen que caí* y *El amante bilingüe*. Salva, en cambio, por la magistral actuación de Victoria Abril, *La muchacha de las bragas de oro*,

novela con la que había obtenido el premio Planeta. Para Marsé la técnica y el instrumental utilizado por el realizador y el escritor son completamente distintos, y, en todo caso, esto le lleva a que, en su opinión, se deba contar otra historia, “por mucho que ésta arraigue en el texto original... En definitiva, la película será conveniente no por su *fidelidad* al argumento o al *espíritu* de la novela que adapta, sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas” (34).

En esta misma línea se manifiesta Arturo Pérez-Reverte quien, al margen de lo expresado públicamente en conferencias y ruedas de prensa, no ha escrito en exceso sobre las adaptaciones cinematográficas de sus novelas. En la revista *Qué leer* cuando la entrevistadora, Almudena Solana, le pregunta si está contento con las versiones fílmicas de sus novelas, recordándole que a Almudena Grandes le parece muy bien que *Malena es un nombre de tango* haya sido llevada al cine porque se gana más con el cine que con la literatura, Pérez-Reverte contesta: “No lo sé. Probablemente no, pero tampoco estoy descontento de todas ellas. El cine es el cine” (38).

Hay, sin embargo, un documento que, en nuestra opinión, resulta fundamental para conocer en profundidad la opinión de Arturo Pérez-Reverte sobre el significado de las adaptaciones y las relaciones entre cine y literatura. Durante el verano de 1994, en el diario *El País*, fueron publicados cinco relatos, a modo de novelas por entregas, pertenecientes a los escritores Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez-Reverte. Se trataba de conmemorar el primer centenario de la muerte de Robert Louis Stevenson, con la selección de cinco autores que habían declarado su admiración por este autor. Poco tiempo después esta iniciativa del diario *El País* era recogida en un volumen titulado *Cuentos de la isla del tesoro*, aparecido en Alfaguara ese mismo año, en 1994. Al año siguiente, en 1995, este mismo relato es recogido en el volumen titulado *Obra breve/1*, junto con otros títulos de Pérez-Reverte como *El húsar*, su primera novela, *La sombra del águila* y el cuento “La pasajera del San Carlos”. Ese mismo año se estrena la película de Enrique Urbizu titulada *Cachito*, basada en *Un asunto de honor*, y durante los meses siguientes, aprovechando la presencia de este film en las pantallas aparece nuevamente este relato con el título de la película y conservando en el subtítulo su antigua denominación. En la portada figura un fotograma de la película con Amara Carmona (*Cachito*) en primer término y Jorge Perugorría (*Manolo*) al fondo, apoyado en su camión. La novedad de esta nueva edición reside en el hecho de que se incorporen unas páginas finales en las que Pérez-Reverte, con toda suerte de detalles, con el lenguaje ágil y desenvuelto que caracterizan a sus textos periodísticos, cuenta, como se indica en el título, “Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*”. Se trata, en suma, del documento más importante y extenso sobre Pérez-Reverte y el cine contado por el propio autor, en primera persona. La experiencia de *Cachito* se une aquí a experiencias anteriores, dentro de este mismo apartado como se comprueba en la siguiente cita:

Si hay algo que aprendí en el rodaje de *El maestro de esgrima* es que los autores sólo servimos para incordiar en los rodajes, salvo que seas expresamente requerido para resolver tal o cual situación. Hasta tal punto llega la desconfianza de los directores respecto al padre de la criatura, que algunos incluso ven con malos ojos que sus actores lean el texto original; prefieren que se limiten a la visión de la historia que viene en el guión, a salvo de perniciosas influencias exteriores (...) De todas formas, como suelo decir siempre, uno corre esos riesgos cuando le vende una historia al cine. Y cuando vas de remilgado y estrecho, siempre queda el digno recurso de no dejar que nadie haga películas con ella. Así nadie te macula la cosa” (120-121).

Pérez-Reverte, como expresa en estas mismas páginas, procuró, en el caso de *Cachito*, no mezclarse para nada, “limitándome a discutir las posibilidades de ampliación de los personajes y de la estructura” (121). El productor Antonio Cardenal encuentra poco cinematográfico el título original del relato, su autor sugiere el de Trocito, nombre de la chica de la novela, y “por fin la cosa quedó en *Cachito* a instancias de Imanol [Uribe], por aquello de la canción. Me pareció un buen título” (122). Lo que no pudo evitar Arturo Pérez-Reverte es que su historia, convertida en un guión para filmar inmediatamente, tomara unos caminos imprevistos para él:

La tierna historia de amor del camionero y su yogurcito se convertía allí en una sórdida y confusa historia de racismo y puterío, de hijas ocultas, de abuelas y de madres, con fantasmas incluidos, que terminaba con un camión cayéndose —lo juro— desde lo alto del peñón de Gibraltar. Para más inri, la tierna Trocito se había convertido en una pequeña zorra maliciosa con muy mala leche y mi ingenuo héroe Manolo no sólo no era ingenuo, sino que estaba a punto de casarse con una novia a la que tenía preñada y, no contento con eso, se calzaba a la niña protagonista la noche antes de su boda, y además borracho (124-5).

Después del consiguiente enfado —el novelista, en un principio, llegó a prohibir que utilizaran su nombre en los créditos— y de una serie de transformaciones en el guión, que fue reescrito en toda su integridad, la película pudo llevarse a cabo. Antes, Pérez-Reverte recibió el nuevo guión y sólo hizo una mínima sugerencia: “Hay una cosa —dije—. Un chorizo que ha estado en la cárcel no diría nunca ‘me cago en la sota de oros’, sino ‘me cago en la puta de oros’”. (131).

Hasta la fecha han sido cinco las obras de Arturo Pérez-Reverte llevadas al cine. En 1992, bajo la dirección de Pedro Olea y con los actores Omero Antonutti, en el papel de Jaime Astarloa, y Assumpta Serna en el de Adela de Otero, fue estrenada la película, homónima de la novela, *El maestro de esgrima*, que obtuvo tres premios Goya y fue seleccionada, además, para representar a España en los Óscar de ese mismo año. La película de Olea pasa por ser la que más ha satisfecho a Pérez-Reverte, la más fiel al texto narrativo, si bien este aspecto nunca fue una condición para vender los derechos de sus obras para el cine. Todo lo contrario sucedió cuando dos años después, en 1994, fue estrenado el film de Jim MacBride, homónimo asimismo de la novela, *La tabla de Flandes*. Una coproducción hispano-británica en la que, junto al propio MacBride, participó Imanol Uribe y Michael Hirst en el guión de la misma. En el apéndice de *Cachito (Un asunto de honor)*, Pérez-Reverte nos recuerda que el guión de *La tabla de Flandes* “convertía la segunda mitad de la historia de mi restauradora de arte, el anticuario César y el ajedrecista Muñoz, en un tebeo barato con una trama infantil propia de un telefilme de sobremesa norteamericano” (121).

Cachito fue llevada al cine en 1995 bajo la dirección de Enrique Urbizu, con guión del propio director, Jesús Regueira e Imanol Uribe. Aunque, en un primer momento, se había pensado en Javier Bardem para el papel de Manolo, fue finalmente el cubano Jorge Perugorría quien desempeñaría esta función, acompañado de Amara Carmona, desconocida por entonces, y otros actores y actrices como el veterano Sancho Gracia, Elvira Mínguez y Sara Mora. Al año siguiente, en 1996, fue el estreno de *Territorio comanche*, dirigida por Gerardo Herrero y con guión de Salvador García y Arturo Pérez-Reverte, con la participación en el reparto de Imanol Arias, Carmelo Gómez y Cecilia Dopazo, entre otros. La última película basada en una de las novelas de Pérez-Reverte es la Roman Polanski titulada *La Novela Puerta*, que utiliza como punto de partida la novela *El club Dumas*. El guión pertenece a Enrique Urbizu, John Brownjohn y el propio Polanski. En la ficha artística figuran

Johnny Deep, en el papel de Lucas Corso, Emmanuelle Seigner, Lena Olin y Frank Langella. La película fue acogida con cierto entusiasmo por la crítica y los espectadores, si bien no tuvo la repercusión que, en un principio, se esperaba de ella, teniendo en cuenta la dirección, los actores y el alto presupuesto con el que se contaba.

Las colaboraciones de Arturo Pérez-Reverte en el cine se cierran, por el momento, con la autoría de la historia original de las películas *Gitano*, de Manuel Palacios, y *Camino de Santiago*, de Robert Young, con la presencia en la misma de Charlton Heston, Anthony Quinn, Juan Echanove, Imanol Arias y José Luis Gómez.

En una reciente edición crítica de la novela *La sombra del águila*, Andrés Amorós señala que “para las gentes de la edad de Pérez-Reverte, el sueño de la aventura no se fraguó en los libros; la educación sentimental (...) tuvo lugar, ante todo, en los viejos cines de sesión continua. Por eso, el mundo del cine está detrás de muchos de sus relatos” (27). Amorós indica a continuación la inequívoca relación existente entre algunas de las novelas de Pérez-Reverte y ciertas películas con las que mantiene una evidente semejanza. *El húsar*, la primera novela publicada de Pérez-Reverte, evocaría las películas *La carga de la brigada ligera*, *La última carga*, y el final de este relato trae a la memoria la patética soledad de Burt Lancaster en *La venganza de Ulzana*. Por su parte, en *El club Dumas* “se evocan los vídeos sentimentales de *Sissi*, con Romy Schneider; a Gregory Peck con su foca, en *El mundo en sus manos*; al replicante moribundo de *Blade Runner*; a Marcello Mastroianni, enamorado, en *Ocho y medio*; a *Lord Jim*, con el semblante de Peter O’Toole; a Henry Fonda, en *Pasión de los fuertes*, antes del duelo en el corral O.K.; a Errol Flynn, otra vez, como heroico general Custer, en *Murieron con las botas puestas*; a John Wayne y Maureen O’Hara peleándose, por los verdes campos irlandeses, en *El hombre tranquilo...*” (27). Finalmente, en *La piel del tambor* se altera la conocida frase de Casablanca cuando se dice en la obra que “De todos modos, siempre le quedaría Sevilla”. Y en cuanto a los personajes, para Andrés Amorós Lucas Corso, el protagonista de *El club Dumas* es un héroe cansado, “un tercer hombre fatalista -como el personaje de Orson Welles- que disimula su romanticismo, como los detectives que interpretaba Humphrey Bogart. Por eso, de fracaso en fracaso, se apoya en la amistad y sigue soñando, pese a todo, *el sueño eterno del amor total*” (42).

En nuestro trabajo titulado “Un paseo por Revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte”, ya tuvimos ocasión de señalar que la cultura audiovisual de este escritor, que, recordemos, ha sido durante más de veinte años reportero de guerra en prensa, radio y televisión, se ve reflejada no sólo en las alusiones al cine —actores, títulos de películas, intertextualidades, etc.— que hallamos en la mayor parte de sus novelas, y muy especialmente en *El club Dumas*, *La piel del tambor* y *Territorio Comanche*, sino también en el empleo indiscriminado de ciertas técnicas que nos recuerdan los resortes más comunes empleados en conocidas series televisivas o en los largometrajes cuando la acción queda momentáneamente interrumpida y aparece un fundido en negro justo en el momento de mayor misterio y expectación.

En *El club Dumas*, Pérez-Reverte, al igual que sucede con las alusiones a los numerosos libros y ediciones que hacen aquí acto de presencia, parece proponer al lector un juego adivinatorio a través del cual da la sensación de querer poner a prueba la cultura libresco y audiovisual de quien se acerca a estas páginas: “En el televisor había una película sin sonido: Gregory Peck entre focas, pelea en una sala de baile de un hotel, dos goletas navegando borda con borda, con el trapo desplegado y el agua saltando sobre la amura, rumbo al norte, hacia la verdadera libertad que sólo empieza a diez millas de la costa más próxima” (280).

En esta misma obra, el cine es motivo de discusión entre los distintos personajes. Se habla, por ejemplo, de cómo una película nacida para el simple consumo, como *Casablanca* y *Goldfinger*, puede convertirse, como ya sucedió con el folletín, en una obra exquisita, “relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar, consciente o inconscientemente con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*” (446).

En *Territorio comanche*, obra de tono autobiográfico en la que aparece reflejada fielmente la difícil y arriesgada vida de un reportero en medio de un conflicto bélico, se compara el ruido de los tiros y las bombas de verdad, las del campo de batalla auténtico, sin trucajes ni extras, que el reportero Barlés sufre en ese mismo instante, con los sonidos, “falsos y apagados”, del cine. La ficción nada tiene que ver, en esta ocasión, con la realidad. Existen asimismo alusiones a películas como *Blade Runner*, de la que, en cursiva, se reproduce un párrafo dejando que el lector adivine su origen: “Aguardaron la llegada del siguiene mortero. Cuarenta y dos segundos. No ha sido una mala vida, se dijo Barlés. ¿Cómo era aquello...? *He visto cosas que vosotros no veréis jamás... He visto arder naves más allá de Orión, y ponerse el sol en la puerta de Tannhäuëser...*” (140). En *Territorio comanche* el narrador describe minuciosamente, con todo detalle, identificándose así con la propia cámara, instrumento que está presente a lo largo de toda la obra, el cuerpo sin vida de un soldado:

El muerto estaba boca arriba, en la cuneta, a unos cincuenta metros del puente. No lo habían visto morir, porque cuando llegaron ya estaba allí; pero le calculaban tres o cuatro horas: sin duda uno de los morteros que de vez en cuando disparaban desde el otro lado del río, tras el recodo de la carretera y los árboles entre los que ardía Bijelo Polje. Era un HVO, un jáveo croata joven, rubio, grande, con los ojos ni abiertos ni cerrados y la cara y el uniforme mimetizado cubiertos de polvillo claro. Barlés hizo una mueca. Las bombas siempre levantan polvo y luego te lo dejan por encima cuando estás muerto, porque ya no se preocupa nadie de sacudírtelo. Las bombas levantan polvo y gravilla y metralla, y luego te matan y te quedas como aquel soldado croata, más solo que la una, en la cuneta de la carretera, junto al puente de Bijelo Polje. Porque los muertos además de quietos están solos, y no hay nada tan solo como un muerto. Eso es lo que pensaba Barlés mientras Márquez terminaba de hacer su plano (14).

En su novela siguiente, *La piel del tambor*, Pérez-Reverte emplea con mayor insistencia aún algunas de las técnicas cinematográficas más conocidas como los efectos de iluminación y la elipsis. Las luces y las sombras, la combinación, muy efectista, de primeros planos —e incluso planos de detalle— con planos generales, así como determinados y muy significativos efectos sonoros, juegan un papel determinante en esta novela en donde tanta importancia e interés cobran los silencios y las miradas. Así sucede cuando, al inicio de la obra, monseñor Spada y el cardenal Iwaskiewicz conversan con el padre Quart en Roma en torno a una misteriosa carta que se ha recibido en el Vaticano donde se da cuenta de una iglesia sevillana que “mata para defenderse”:

Sobrevino un silencio mientras la silueta permanecía inmóvil, recortada en el cielo de nubes y de lluvia que caía sobre el jardín del Belvedere. Después el cardenal se apartó de la ventana, y la claridad gris, diagonal, se deslizó sobre su hombro para desvelar la huesuda mandíbula, el cuello púrpura de la sotana, el reflejo de una cruz de oro sobre el pecho, el anillo pastoral en la mano que, dirigida hacia monseñor Spada, cogía el documento y lo entregaba, ella misma, a Lorenzo Quart (26).

En *El club Dumas*, acaso la obra más destacada, completa y ambiciosa de cuantas ha publicado hasta ahora Pérez-Reverte, se anuncia la definitiva desaparición del lector inocente. Estaríamos, pues, ante un lector cómplice; un lector excesivamente informado, rode-

ado de muchísimas referencias que le vienen dadas a través de todos los medios que hay a su alcance. Para Arturo Pérez-Reverte este lector de la postmodernidad, que en nada se parece a esa imagen arcaica y arcaica que nos habíamos forjado, es “lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto” (457).

OBRAS DE ARTURO PÉREZ-REVERTE LLEVADAS AL CINE

El maestro de esgrima (España, 1992)

Ficha técnica:

Director: Pedro Olea

Guión: Antonio Larreta, Francisco Prada, Arturo Pérez-Reverte y Pedro Olea

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: José Nieto

Productor ejecutivo: Antonio Cardenal

Duración: 85 minutos.

Ficha artística:

Omero Antonutti (Jaime de Astarloa), Assumpta Serna (Adela de Otero), Joaquim de Almeida (Luis de Ayala), José Luis López Vázquez (Jenaro Campillo), Alberto Closas (Álvaro Salanova), Miguel Rellán (Agapito Cárceles).

Premios y nominaciones: 3 premios Goya. Seleccionada para representar a España en los Óscar 1992.

La Tabla de Flandes (España-Reino Unido, 1994)

Ficha técnica:

Director: Jim MacBride

Guión: Michael Hirst, Imanol Uribe, Jim MacBride y Jack Baran

Fotografía: Alfonso Beato

Música: Philippe Sarde

Productor ejecutivo: Antonio Cardenal

Duración: 101 minutos.

Ficha artística:

Kate Beckinsale (Julia), John Wood (César), Sinead Cusack, Art Malik, Paudge Behan, Helen MacCready, Peter Wingfield, Michael Gough, Anthony Milner, James Villiers, Edmund Moriarty, Roxanne Tynan.

Cachito (España, 1995)

Ficha técnica:

Director: Enrique Urbizu

Guión: Francisco Pino, Jesús Regueira, Imanol Uribe y Enrique Urbizu

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: Bingen Mendizábal

Producción: Ricardo García Arrojo

Duración: 100 minutos

Ficha artística:

Jorge Perugorría (Manolo), Sancho Gracia (Rafael), Amara Carmona (Toñi), Elvira Mínguez (Nati), Aitor Mazo (Porky), Sara Mora (Aurora).

Territorio Comanche (España-Alemania-Argentina, 1996)

Ficha técnica:

Director: Gerardo Herrero

Guión: Salvador García y Arturo Pérez-Reverte

Fotografía: Alfredo Mayo

Música: Ivan Wyszogrod

Producción: Gerardo Herrero y Javier López Blanco

Duración: 90 minutos

Ficha artística:

Imanol Arias (Mikel), Carmelo Gómez (José), Cecilia Dopazo (Laura), Gastón Pauls (Manuel), Bruno Todeschini (Olivier), Mirta Zecevic (Jadranka), Natasa Lusetic (Helga), Ecija Ojdanic (Jasmina).

La Novena Puerta (España-Francia-Estados Unidos, 2000)

Ficha técnica:

Director: Roman Polanski

Guión: Enrique Urbizu, John Brownjohn y Roman Polanski

Música: Wojciech Kilar

Fotografía: Darius Khondji

Producción española: Antonio Cardenal e Iñaki Núñez

Ficha artística:

Johnny Deep (Lucas Corso), Emmanuelle Seigner, Lena Olin, Frank Langella.

Otras participaciones en el cine de A. Pérez-Reverte:

—Autor historia original de *Gitano*, de Manuel Palacios (con Letitia Casta y Joaquín Cortés).

—Autor historia original de *Camino de Santiago*, de Robert Young (con Charlton Heston, Anthony Quinn, Juan Echanove Imanol Arias y José Luis Gómez).

—En la actualidad se prepara un “remake” de *El maestro de esgrima* y la filmación de *La piel del tambor*.

OBRAS CITADAS

Baldelli, Pío. *El cine y la obra literaria*. La Habana: ICAIC, 1966.

Belmonte Serrano, José. “Un paseo por Revertelandia: la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte”. *Murgetana* 101 (1999): 115-129.

García Domínguez, R. *Miguel Delibes: la imagen escrita*. Valladolid: Seminci, 1993.

Gimferrer, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta, 1985.

Lara, Antonio. “Vargas Llosa, entre el cine y la literatura”, *El País*, 10-VI-76.

———. “Lectura de *Tristana*, de Luis Buñuel, según la novela de Galdós”. *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*. Ed. Antonio Lara. Madrid: Universidad Complutense, 1981: 99-256.

Marsé, Juan. “El paladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla”. *El País*, 13-XI-1994.

Mínguez Arranz, Norberto. *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 1998.

Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1996.

Pérez-Reverte, Arturo. *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara, 1993.

———. *Territorio comanche*. Madrid: Ollero & Ramos, 1994.

———. “Un asunto de honor”. *Cuentos de la isla del tesoro*. Madrid: Alfaguara, 1994. 211-261.

———. *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995.

———. *Obra breve/1*. Madrid: Alfaguara, 1995. 303-339.

———. “Cómo *Un asunto de honor* se convirtió en *Cachito*”. *Cachito (Un asunto de honor)*. Madrid: Alfaguara, 1995. 109-140.

———. *La sombra del águila*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Castalia, 1999.

Solana, Almudena: “Arturo Pérez-Reverte. El quinto mosquetero”. *Qué leer* 3 (1996): 34-38.